

重复与书写：论现代汉语诗歌用典的功能结构

周俊锋

内容提要 典故涉及一种特殊的重复，是对文化记忆和源头印迹的迷恋，诗歌用典的讨论关乎传统文以及个体自身的体认。从典与用的角度来看，诗歌用典很可能是一种有着独特价值的审视角度，以此作为切入点或可松动当前诗歌研究某些固化的观念认知。文章考察现代汉语诗歌用典的结构与功能，试从相似性用典、差异性用典、悖反性用典、衍生性用典四个层次，结合具体文本讨论诗歌用典的借代证言、参差对照、反讽悖谬、联想隐喻等复杂丰富的意涵。文章藉由用典问题的辨析而向原初书写等终极性问题延伸和探溯，以用典的创新实践进一步拓展现代汉语诗歌的书写空间与诗性潜能。

关键词 诗歌用典；重复；书写；功能结构；汉语性

中外文学用典的寻常与普遍，容易导致不少研究者对用典问题形成某种程度上的忽视。德里达说，“写，就是对源头的那种迷恋”^[1]，一种充满诱惑的来自源头的印迹；从宽泛层面讲，每一个字或词均有来历与出处，文学文化意义上的用典几乎无处不在，跨文化语际的文明交融以及日常生活的口语表达，诸种语言和文化能够回溯其自身的传统与来历，进而构成宽泛意义上的用典。用典，特指诗文中引用的古代故事和有来历出处的词语，文章所考察的诗歌用典侧重于现代汉语诗歌文本中具备特殊涵义的典故，且从根本意义上影响受众对该首诗歌的解读。从历时性的维度考察，我们能够对现代汉语诗歌用典的文体流变建立一种主线性印象；而从共时性的维度来看，我们能够对诗歌用典的结构形态与主要功能形成某种共时。既往的研究者多从语言语用的角度对用典的功能结构进行整理划分，可能忽视诗歌用典在典源、典面、典义、典用等层面的异质性因素^[2]。就现代汉语诗歌的文体发展规律与诗歌创作实践来看，亟待我们在文学书写与诗歌语言范畴重新确立对诗歌用典功能结构的认识与判断。而实际上，我们可以就典用义与典源义二者间的关系来论及现代汉语诗歌用典的功能结构，从相似性用典、差异性用典、悖反性用典、衍生性用

典四个层次，讨论诗歌用典的借代证言功能、参差对照功能、反讽悖谬功能、联想隐喻功能等。

一 相似性用典：借代证言式结构

典故溯源研究对确定原初典义及其使用语境而言至关重要，但这种溯源有其自身必然的限度，应当注意统筹研究思路与方法，不着意追求诗歌用典量化的统计与典义的精确，重点考察现代汉语诗歌用典的共性特征。典源规定典故最初的来源出处，对典故意义有着天然的限定，因此相似性用典特指典故的使用义与典源义在内涵和外延层面的大致相近或相同。德勒兹在《感觉的逻辑》中区分两种相似性，在预定的相似或同一的基础上谈论差异，以及将相似或同一看作差异的产物，在本雅明类似的表述中则称之为“自觉的记忆形式”与“不自觉的记忆形式”^[3]两种。相似性用典的背后，实际隐含指向一种诗歌典故话语在语境层面的重复性对照与叠合，我们根据某一概念或语境能够较为轻易地理解那样一种相似。而且相似性用典更为贴合德勒兹所言第一种重复的形式即“柏拉图式的重复”，它强调一种相似性基础上的重复，“根植于一个未受重复效力影响的纯粹的原型模式。其他的所有的实例都是这一模式的摹本”^[4]，也即肯定性地存在

那样一个先定的前提与基础,类似于一种被自觉记忆而又随时能够被唤醒的意识,头脑中已然存在着一种预定的合乎逻辑的记忆。典故本身并非为了后世作者而进行某种独特的设定,但多数诗歌中所引用的典故仍与典源意义相同或相近,其相似性多表现在比喻、象征、借代、双关等典故使用义的大致相同,突出表现为一种借代证言式的功能结构。

借代证言作为基础性功能,在现代汉语诗歌用典的创作实践中呈现频率较为广泛。闻一多《红烛》青春篇中《艺术底忠臣》一诗区分艺术的名臣与忠臣,认为诗人济慈“只有你一人是个忠臣”,直接援引济慈《希腊古瓮颂》的诗句“美即是真,真即美”,化用济慈的墓志铭“你的名字没有写在水上,但铸在圣朝底宝鼎上了”^[5],赞美济慈“诗人的诗人”以及为艺术殉身的忠勇。诗歌《秋色——芝加哥洁阁森公园里》开头引用陆游的诗句“诗情也似并刀快,剪得秋光入卷来”,博用紫禁城的琉璃瓦、巴黎圣母院的蔷薇窗、安吉利科的天使画、义山和济慈的诗歌、蒲奇尼的《波西米亚》歌剧等语典事典,以色彩斑斓的秋树来比拟快意跌宕的生活,传达“我羡慕你们这浪漫的世界”^[6]的热切祈愿。徐志摩《听怀格纳乐剧》诗中采用纵横开阖、驰骋决荡的密集意象比拟作曲家、音乐戏剧家瓦格纳的天才艺术,“是泼劳米修忒司/的反叛,抗天拯人/的奋斗,高加山前/挚鹰剝胸的创呻”^[7],极言音乐艺术的恢弘与慷慨。《地中海》《梦游埃及》《地中海中梦埃及魂入梦》等诗化用古城迦太基的灭亡、三角金字塔、开佛伦王的石像等历史事件,彰显地中海及埃及远古历史的神秘。林庚的诗歌《春雨》《青溪曲》“水回在长天外”“一夜到边城”“绿了江南岸”^[8]等表达古意盎然;饮忘河水即忘生前事,诗歌《幻想》引用“忘河”^[9]典故,辨析幻想与真实二者的本然界限。屠岸在《参与商》诗中使用参商的典故传达友人阔别相会短暂的慨叹,参商星宿不同时出现在天空,以此喻指亲友不能会面或感情不睦。《济慈墓畔的沉思》一诗化用《夜莺颂》以及诗人济慈的墓志铭,《谒华兹华斯故居“鸽庐”》引用诗人代表作《水仙》中“愁思冥想”^[10]之句,“布谷钟依然在不停地嘀嗒吟哦,/

心中的水仙已诗化为不灭的星河”^[11],类似语典的借用使所要刻画的诗人形象更加丰富立体,《水仙》与水仙花作为典故意象而成为彼此应和的符号象征。吴兴华《西珈》一诗引用蔡文姬作《悲愤诗》的故事,“悬在北窗下,首尾蒙满了多年的尘土”^[12],化用白居易诗歌“所以北窗琴,日日生尘土”,极言至亲别离的凄苦与创痛,而悲凉的清越却只能萦绕在另一座埋在心中的古城,“以一种低沉的调子描述了时间的消逝,并意识到理想的爱情并不能长久”^[13];另外《杏花诗》中“痴看着春风然而她总不回头”“马蹄挟带着春风看遍长安花”^[14]等诗句分别援引元好问、孟郊的诗歌,融化生成新的诗意且充满古典意趣。食指的诗歌《南京长江大桥》援引“大跃进”时期广为传诵的民歌,“天上没有玉皇/水底没有龙王/我就是玉皇/我就是龙王”^[15],直写工人阶级投身伟大建设事业的冲天豪情。周梦蝶的《豹》援引《维摩经》,诗中“而七块麦饼,一尾咸鱼/可分啖三千饥者”^[16],化用佛经故事传递大者的关怀;诗歌《山》直引《可兰经》及希腊神话故事人物西西弗斯,“息息法斯底忧戚亮了/当雷电交响时/你像命运一般地哭”^[17];《六月之外》引用圣经《约翰福音》及约翰踟蹰于荒野深情呼唤罪人的悔改,“如果她一眼就把你晒黑/倾约旦河之水也难为澡雪”^[18],拟老庄哲学以澡雪精神。

相似性用典并未特别针对典故进行延伸拓展或艺术变形的处理,旨在强调典源意义与典源情境的移植或替代,突出借代证言的修辞功用。现代汉语诗歌通常运用的典故,经过故事的压缩与语句的提炼后甚至凝结为单一的典故词语,以极其精简的方式蕴含丰厚幽微的内容,取得言简意赅的艺术效用。“传统符号的创造性挪用,既消解也挽救了传统,是对传统视觉表意模式的再发明”^[19],相似性用典多择取典源意义,直用典故能够更为直截地唤醒历史经验与文化记忆,将人物、事件、情境悉数带上前来以直截显现;同时藉用典所凸显的“相似性”从一定程度上隐含作者自身的审美趋向与精神旨趣,诗歌用典所表露的情感心绪和价值理想与典故背后的语境生成存在高度的暗合或趋同意识,进一步增强诗歌艺术层面的整体性和完满度。

二 差异性用典：参差对照式结构

从语境角度来看，典故的使用常常面对更为复杂和幽微的具体环境与多元诉求，如果深究典故使用过程中的微观与细部，不难发现差异性用典与相似性用典二者存在的关联。德勒兹所言第一种重复的形式“柏拉图式的重复”，建立在相似性的基础上且强调自觉的记忆与显现；第二种重复的形式则建立于一种普遍的差异性前提上并表述为“尼采式的重复”。这种差异性构想基于普遍性存在的本质性差异，强调生活与世界的显现不是摹本而是幻象，认为“每样事物都是独一无二的，与所有其他事物有着本质的不同”^[20]；而这在本雅明的解释里有相近的表述，即相似的外形下却有一种“不透明的相似”。我们考察现代汉语诗歌用典的实践，差异性用典是以使用义与典源义二者之间的相似性为基础的，同时更为强调具体典故使用语境下的特殊意义，传递属于诗人个体的感受方式与独特经验。诗歌典故的“相似性”有着坚固基础与合乎逻辑的原生特性，然而“差异性”在充分尊重典故自身的相似性特征之外，更加重视诗人的手艺与创造性才能，并非二元思维模式下以否定性的姿态站在相似性用典的对立面。差异性用典可称作是相似性用典基础上的二次体验或二次创造形成的“对应物”，构成参差对照式的功能结构。

进一步看，参差对照式结构积极拓展了现代汉语自身的语言质感和精神力度，撷取历史事件或诗词典籍进入诗歌时凸显一种双向的对位或观照，藉由诗歌和语言的暗道建构一种人与历史、人与现实的有效对话关系。巴赫金把“对话”看作人类生存的本质，文学文本中的对话具有独立性、自由性、复调性等特点，同时呈现一种“对话向独白渗透的现象”^[21]。我们考察分析现代汉语诗歌的用典问题，某种意义上就意味着不断展开或透视诗歌内部的这种对话机制；换言之，典故的引用不啻为一种全新意义的书写或确立，类似于张枣所强调的“在诗歌的程序中让语言的物质实体获得具体的空间感并将其本身作为富于诗意的质量来确立”^[22]，重新在时间与空间的视域里展开个体的、历史的、自

我觉识的对话。穆旦诗歌《五月》于奇偶数诗节之间形成新旧诗体的错落和间杂，民谣与俚语化的旧体诗词在这里构成宽泛意义上的诗歌用典，值得深究的问题是：民谣语体与书面语体两种异质化的诗歌书写方式背后的隐含逻辑，以及两种书写逻辑的彼此对照所呈露的特殊意味。如果将一三五七九共五节诗歌完全剔除，对于《五月》整首诗歌主要涵义的表达似乎不构成致命影响，“而五月的黄昏是那样的朦胧”“还有五月的黄昏轻网着银丝”“而我是来飧宴五月的晚餐”^[23]等表达，因为预留的衔接而不至于使诗歌线索发生断裂。“五月”与“绝望的快乐”构成一种内在的呼应，旧体诗“浪子远游”“深闺春怨”“生死无常”“及时行乐”所呈现的情感内容，从离乡背井、情爱阔别、生死两隔来描述个体的日常、追寻、解脱。与其定义古诗部分的写作为“戏仿”，倒不如肯定其描述的生活常规及其存在的合理性，这种“快乐”与抒情主体“我”所感受到的、孕育着丰富痛苦的“五月”显然具有截然差别。“历史的扭转”“无尽的阴谋”“火炬的行列”“古老的监狱”等表达，对裹挟进历史变革浪潮里的诸种瞒骗民众、混淆真相、穷凶极恶的暴戾与阴暗面进行痛斥，热情被无休止地拉长，革命与自由的美好生活愿景终化为泡沫式的幻影。综合来看，古典与现代的并置在诗歌内部是融汇统一而不是相互割裂的关系，作为世俗者与作为清醒者的“自由”“快乐”形成一种戏剧化的对峙；当我们强调“整体性的情境反讽”^[24]的同时却容易忽略诗歌在另一维度上的参差对照与匠心营构。“我”的抗争、“你们”的伎俩、“他们”的常规，三种差异化的声音在诗歌的内部遽然架设起一座多声部的戏剧舞台，动荡、混乱而又不时潮动着隐隐的雷声。

参差对照式的用典功能结构，既体现在诗歌多声部的紧张和对峙，也体现于诗思精神向度的辨识与对话，增强现代汉语自身表达的深度与质感。易彬在比较穆旦与昌耀诗歌中针对古典词汇的不同处理方式后指出，“在文言还占有相当重要地位的时代，穆旦使得‘口语’获具了庄严的诗学效果；而在口语盛行的时代，昌耀让语言重新恢复了质感”^[25]。参差对照式用典所强调的是创生性的重复书写，是容易被机械和赤裸的重复所包裹着

的、一种更为隐秘的重复,“这种更为深邃的重复是在厚度中被创制的……一旦物质的重复不再由其原因或另一种重复所激活,它便失去了全部的意义、失去了自我再生的全部能力”^[26]。穆旦对中国新诗中机械性的重复与陈词滥调提出批评,“即使写的现代生活,也是奉风花雪月为诗之必有的色彩”^[27],而穆旦对自己的诗歌中“传统的诗意很少”又产生了怀疑,在给杜运燮的信中说,“有时觉得抽象而枯燥;有时又觉得这正是我所要的:要排除传统的陈词滥调和模糊不清的浪漫诗意,给诗意 hard and clear front (严肃而清晰) 的形象感觉”^[28],而且穆旦诗歌对古典语汇的规避以及昌耀对古奥汉语的转化,均在不同层面上强调了对汉语诗歌书写危机的突围以及语言潜能的激活。江弱水分析卞之琳《圆宝盒》中“是桥——是桥!可是桥”的语气变化,以及《距离的组织》《妆台》《水分》等诗歌的微型对话:

这是独语,却像是对话。语气的断续,诗行的破碎,显示了诗人(或主人公)自我意识中渗透了他者的意识,因而其陈述就成了对此一隐藏的他者的即时反应,或反应的反应。所以卞之琳的诗的声音,相当多的场合是属于典型的双声语,仿佛一场对话叠合在一张嘴里。^[29]

独白逐渐演进成为富于心灵冲突的内在对话,卞之琳诗歌青睐于营设一种参差对照的氛围,“在这种隐秘结构和带有智性倾向导致的反差之中,‘我’的情感由此得到有力的强化”^[30],高度浓缩的暗示造成诗歌意义的含混,如若小径分叉的花园给予读者以刺激和诱惑。如林庚诗歌《风狂的春夜》中“北地的胭脂/流入长江的碧涛中了/风狂而且十分寂静的/拿什么东西来换悲哀呢/惊醒了广漠的荒凉梦”^[31]，“北地的胭脂”与乐府《匈奴歌》^[32]形成内在呼应,诗人慨叹于北京的氛围已经如边塞一般苍凉蛮荒,而南方却依然醉心于南朝的繁华旧梦,时间与空间形成相互映照,两相对比更显时局的艰辛动荡而使人忧戚满怀。

戈麦《狄多》一诗援引“狄多女王”^[33]为爱情心碎自杀而亡的故事,“我已走完了命运限定给我的短暂的旅程”,诗歌以狄多的第一人称口吻展开叙述,但同时“我”具备写作者和所写人物糅合

为一体的倾向性,自我的心迹与他者的言述二者相互转化、互为映衬。“覆灭的命运之网,爱情的深渊”将我引向痛苦和死亡,有着“浓重的厌世色彩”^[34],如诗歌末节:

我仍要感谢那些暗示过我的幻象,漆黑的圣水、移动的白杯

但我是有意放过。我就要在烈火中化为灰烬
现在我用迷惘的目光寻求高天的光明

我找到了,长长地叹出了最后一声^[35]

不难发现,“我”之所以“放过”是因为有着宗教救赎的指向和更为高远的价值追寻,“高天的光明”指引自身从命运的覆灭与爱情的深渊里走出,终获宽恕与拯救。北岛《致托马斯·特朗斯特罗默》诗中“你把一首诗的最后一句/锁在心里——那是你的重心”^[36];王家新以《瓦雷金诺叙事曲》《帕斯捷尔纳克》向诗人展开内心的对白,“终于能按照自己的内心写作了/却不能按一个人的内心生活/这是我们共同的悲剧”^[37];西渡诗歌《保罗·瓦雷里》向诗人瓦雷里和博尔赫斯致敬,“我选择沉默,并非出于谨慎或谦卑,/对另一些人恰恰是傲慢。//我终将开口,和时代分道扬镳”^[38];骆一禾《为了但丁》一诗,“但丁指出了面目可憎/但丁从未说完/但丁使孤独达到了万般俱在/使其中占据的,必为他所拥有”^[39];西川《聂鲁达肖像》诗中,“巴勃罗聂鲁达/开始注视/这间房子/它布满尘埃和格言/而我坐在那里/翻阅书包/和朋友聊天”^[40]。与此类似,差异性用典所撷取的往往是书写对象其写作与生活的一个元素或因子,继而展开精神向度的内在对话与自我觉识,描述他者的“写作”而同时也是省视自身的书写与心路,反思个体与时代的深层关联以及重新探溯“我们时代诗歌有能力做什么或应有能力做什么”^[41]这一问题的终极答案。

三 悖反性用典:反讽悖谬式结构

悖反性用典指向的是典故使用义与典源义二者之间的否定性关系,其内涵并不局限于在技艺层面作单一向度的论析。现代汉语诗歌用典发展至20世纪80年代以来,愈来愈显示其书写行为

与诗性潜能层面的复杂性，“加速写作”“诗到语言为止”“元诗写作”等诗学观念，以及写作所面临的碎屑斑驳而又离散多元的现代社会经验，经由悖反性用典传递出诗歌主体日益自觉、隐微而独立的个性声音与个体觉识。而在悖反性用典的诗学实践过程中有着繁复的变形，写作者通过不同层次的错位铺陈或彼此交叠，借由类比和悖论来促成一种更为精确或凝炼的诗意，“即使是最直率朴素的诗人，只要我们充分地注意他创作的方式，我们就会发现，他被迫使用的悖论，比我们所想到的要频繁得多”^[42]。现代诗歌在处理细节以及面对历史语境的压力时，诗歌的语言作为一个紧迫的场所而切实关乎着个体的独立与自由言说，以及个人与身体、个人与世界的位置关系建构，正如布鲁克斯认为的那样，“意义必须从特殊性产生；它必须不是武断地强加在特殊性上面的”^[43]，诗歌的言说首先面临的是语言自身的一种积习与陈规，这必然给现代汉语诗歌的创造性书写带来丰富的挑战，需要挣脱旧的那一整套语言惯性的束缚并使之扭转为全新的局面。

吴兴华《柳毅和洞庭龙女》一诗延用柳毅仗义为龙女送信的故事，末节“用脚向马腹一踢，/可是他糊涂了，应该往东的，他往了西”^[44]，锐意改写历史故事并且在诗歌情感层面着意营构出错过的叹惋与欷歔。舒婷《奔月》两节诗歌连续以反问与质疑开头，“而你偏不顾一切，投向/不可及的生命之渊/即使月儿肯收容你的背叛/犹有寂寞伴你千年”^[45]，抒情主体以另一种观看方式对奔月典故和主体选择进行重新审视，“沉重的锁链”在悖反性用典的维度下转而化身成为一种需要勇敢面对且无法退却的命运。与此相似，《神女峰》《始祖鸟》等诗歌对神话典故的颠覆改写了当前既有的经验认知，孕育和凸显新时代女性的个性解放与生命意识。食指的诗歌《青春逝去不复返》使用俚语和俗话来表达对青春岁月中坎坷遭际的愤懑，“好个‘高处不胜寒’”^[46]一句并非指涉所处位置或境界修为的高处；相反，食指诗歌对青春的自我省视却滑向另外一端，“不知深浅”“无知和偏见的泥潭”“呛得死去活来”，独属于青春的叛逆与无力感相互交织、撕扯在一起，被颓败彻底侵袭的“高处”实则传达出对命运和暮年的扼腕叹息，更有一

种对青春式激情的警醒与怀疑。北岛《致敬》一诗副标题为“给 G. 艾基”，艾基曾在—篇俄罗斯杂志《新时代》的专访中说“诗歌就像雪，总是与我们相伴”，田野和雪成为艾基诗歌的核心要素^[47]。北岛的诗句“田野，你的悲伤”“覆盖墓地的大雪”等语典的化用传递出诗人情感与精神上的共鸣，在《田野——似闪向天空的光芒》文中指出艾基诗歌对正统文学意识形态的对抗，“往往会成为官方话语的一种回声。和大多数地下文学作品不同，艾基的诗是从语言内部进行颠覆——釜底抽薪。他有意打破俄国传统中的语言链及伴随的强大韵律系统”^[48]；而且在相当长的一段时期内，艾基的诗歌在俄国国内的传播并不足够，海外发表的诗歌与声名甚至让其频频遭受批判。艾基以及艾基诗歌旨趣相近的写作，随时具备“跃入黑暗”的勇气；北岛的诗歌以“斧子的忧郁”“用词语压舱”来传递对个体身处的时代困境的精神辨识，与“母亲的歌传遍四方”“俄罗斯母亲”等表达无疑构成一种悖反性用典，诗歌和写作在这里不仅是诗学技艺而且作为一种解构与必需，富于思想的张力。

再看戈麦的诗歌《总统轶事》，并不按照日常逻辑和新闻线索来处理历史事件，总统及其死亡成为“轶事”^[49]，“正当北半球又一次面临水灾/巴基斯坦/一个让人们极易忘记的/沙漠、古堡和蒙面女人的国度/它的国王轻轻地走了”^[50]，诗歌选择以火红的彗星比拟飞机失事，用杯碗的破碎、地壳的波动来表达生命的脆弱，而在死亡话题的淡化与舒缓的语言处理方式背后，实则蕴藏抒情主体冷峻的省视和厌世的心襟。死亡作为事件，频繁而且轻轻地在我们周遭发生着，从最初对奇迹的热切向往渐而走向质疑和拒斥的一端，“死亡”被真正注意且重新赋予意义，最后却重新陷入另一种意义的贫乏或贫困。《当我老了》《MALCOLM 的启示》《凡·高自画像》等诗歌，如“我的一生已彻底干涸”“我的一生被诗歌蒙蔽”等类似的表达，从具体的诗歌、小说、绘画出发而径直走向抒情主体自身的一种紧迫式的内省观照，充满不可调和的悖谬与冲突。戈麦在自编诗集《核心》的序言中说，“在今天，诗歌所毁灭的东西很多，建筑的东西也很多，但活动的从事者们始终感到的是毁灭，而不

是建设。现世界的人生所感受到的始终是离散而不是聚合”^[51]，文学乃至精神的理想遭遇现实的冲击而面临困境与绝望；在克尔郭凯尔看来，“绝望”不单是种承受，同时也是一种行为，因其“绝望”自身所肩荷的沉重与惨痛而格外撼人心魄，趋近于一种拯救的向度，“绝望盛开的每一个瞬间意味着通向拯救的更多种可能”^[52]。戈麦感喟于危险时刻博尔赫斯的拯救，认可诗歌应当具备清楚的质感以及小说“血红色的激情”，但同时其调子却是灰色的，一种孕育着文化反抗的深邃与神秘的洞察。戈麦以与同时期诗人作品对文化传统及主体性生存流露出莫大的忧戚和焦虑，诗歌援引的中西典故多采用反讽悖谬式的功能结构，以细腻真诚而又迫切紧张的抒情方式撬开语言和生存的裂隙，极大地凸显一种激烈的主体分裂与内心冲突。

现代汉语诗歌的悖反性用典天然地亲近于精神向度的自我觉识，着眼于历史的裂隙与那些“人们极易忘记的”^[53]细节。20世纪最重要的艺术和文化运动是形式和形而上的反抗，克里斯特瓦论及文化困境与批判精神，认为人类应当省思的问题是经由文化的反抗能否使自己“从业已对我们构成威胁的‘人类逐渐变为机器’的趋势中拯救出来”^[54]；文化艺术在危机与动荡的同时也竭力维护着小我的园地以及自身的独立，就现代汉语诗歌用典的态势而言，悖反性用典及其特有的抒情方式仍然呈现出相对稳定的诗歌结构，悖论始终无法挣脱其源生的历史文化语境。而正因为此，对悖论的揭示和指向一种温和而健康的怀疑主义书写向度才成为必需，“我们的看似合理、有效的‘共识’‘前提’‘推理准则’在某些地方出了问题，我们思维的最基本的概念、原理、原则在某些地方潜藏着风险”^[55]。新的语境对原先相对固定、刻板化的典源意义进行改写或反拨，继而构成强烈的思想冲突与艺术张力，并在新的典故使用意义中继续承载着语境的压力，“内部的压力得到平衡并且互相支持”^[56]，诗歌结构从而具备一定的稳定性和生长性。

四 衍生性用典：联想隐喻式结构

诗歌的独特魅力在于激发读者的联想与想象，

从日常生命经验的书写到触及精神超越向度的书写，通过个人化历史想象力的生成从而构成现代汉语诗歌的诸种范型，史蒂文斯说“只有在隐喻的国度里，人才是诗人”，“隐喻”一词的希腊语（metaphora）本来即是“超越”与“传送”两层意义的合成构词^[57]。库珀曾讨论埃科所言的隐喻及“语义域内部的邻近性”，这种词语之间的联系“无论它是一种真正意义上的空间邻近性，或更为重要的是，是一种在诸如神话和传说文本中语词并列形式的邻近性”^[58]，始终聚焦的是书写和语言以及生存之间内在而隐秘的联系。诗歌用典类似于一种并列的、邻近性的转喻，王毅在《中国现代主义诗歌史论》中论及，“既然用典由诗歌文体特征——篇幅短小决定，那么它的最基本的评判标准应该是经济与否的原则；即，用典的目的和意义在于，由此生发更多的相关联想，扩大想象力的范围，得到远大于字面的艺术享受，以典故的浓缩方式使诗歌含蓄、精致”^[59]。借由衍生性的想象，诗歌用典得以最大限度地释放相对静止、粘滞的诗意，获得更为自由敞亮的抒写空间。吴兴华推崇一种“丰溢的想象力”，即“一种内在的、使读者能穿过诗看见另外一片境界并得到另外一种意义的能力”^[60]，着意谈到通过诗歌建立的与异质世界（意义）的诗意联系。陈超认为当下汉语诗歌对日常生命经验的表达呈现出一种“想象力的收缩”，通过外部经验世界向主体生命的“收缩”进而获具一种想象的聚变，“反而扩大了‘个人’的体验尺度，‘我’的情感、本能、意志和身体得以彰显”^[61]；换言之，表面上的“收缩”实际上却勾连或触及更普遍意义上时代共同体的私人情感和想象图式。从汉语性问题层面来看，现代汉语诗歌的用典可以看作为一种经典的语言与经验的“收缩”，继而拓展和重新激活汉语诗歌的语言潜能。

臧棣《你读过赫拉巴尔吗入门》以赫拉巴尔的话“我越来越像我的那些猫了”为引子，援引叔本华“一切爱都是一种同情”及赫拉巴尔本人的创作《过于喧嚣的孤独》形成诗歌的内在对话。“灰瓦冰凉，/ 凡摸过的，再往下一点儿，/ 就是杀气比空气还虚无”^[62]，“灰瓦”一词暗指赫拉巴尔晚年曾锯短桌腿在屋顶上写作，作者晚境颓唐只剩猫的

陪伴。从游历漂泊到深居简出，臧棣诗歌强调后期赫拉巴尔思想发生的转折，“脱下了”时间的内衣以及给真相来一次“大幅度降温”，诗歌中类似的表达指涉诗人精神向度的一种自我抉择，即一种精神的游历与冒险，哪怕只是“晚半拍”也就再不能触及孤独与存在的内核，无法真正“入门”。臧棣在《诗歌和进入》一文论及自己“入门诗系列”的写作试验，表面上看入门诗着意关注的是那些微末的、温柔的细节，然而“骨子里它们也都带有投枪的影子，是针对人世的堕落的连环反击”^[63]，赫拉巴尔的创作对其所处时代的暗示性图景，以及臧棣诗歌传递出的知识分子面对时代境遇下个体选择的思考，进而表明衍生性用典在典故涵义之外所关涉的深层文化隐喻，赫拉巴尔跌宕起伏的一生及其写作本身无疑是对“人的追寻”的最为恰切的诠释。

吴兴华的《岷山》颇具古典意趣，襄阳岷山有伏羲摩崖石刻、羊祜堕泪碑等古迹，其诗歌均有化用。首句写“梦中我仿佛独一人攀登上岷山”混淆虚实的界限，以羊祜停杯惆怅而复现彼时的心迹，“他说些什么话大致还可以想像”“这神奇的预言，贯穿往古和如今”^[64]，甚至以羊祜的口吻将现世功绩声名的追逐与后人登临吊古的揣想糅为一体，时空交错而倍显沧桑悲慨。吴兴华熟知历史本事与典礼，易彬认为吴兴华诗歌的古典意象与词汇化用不是简单意义上对古典情境的“复写”或是堆砌罗列，而是对古典文学记忆法则的一种创造性转化，“试图‘穿过’记忆厚实的壁垒以抵达‘另外一片境界’，得到‘另外一种意义’”^[65]。高阔秋穹、万壑松声、烟霭晚鸦、崖角丹枫，穿回于绵延古意的同时观照现实，从古人风度的轻裘缓带到眼前的命运急湍，凸显历史感与个人性的缠绕纠葛，“眼泪聚集在我眼中，当我跪下来 / 抚摩着一方白石碑，生遍了苍苔”^[66]，情感的浓度与意蕴的深度在一首诗内部完美地贴合。而吴兴华另有部分诗歌的用典则过于繁密，如《春草》第三节“病起晚春的池塘听莺声恰恰”^[67]同时引谢灵运与杜甫名句，大有目不暇接之感，“读者得先去通晓了典故，再来解读他的诗。阅读的快感，全在于少数人才能完成的解读之中”^[68]，由此一首诗无法说出它的全部，典故的运用实则造成无意的阻隔。

衍生性用典以联想隐喻式结构勾连起异质的时间与空间，以历史对位法将单一物象及其复杂内涵重新置于陌生而熟悉的语境，仿若梦境的交织与回响，重新唤醒并激活既有的文化记忆与知识经验。萨义德在《最后的天空》中辨析巴勒斯坦人的隐密习性：“我们是一个使用寓言和信号、暗示和间接表达的民族，……有些事物被控制在直接的解读之外”^[69]，而恰恰是这样一种“缄默、神秘或暗示性的沉默”，隐喻和象征有着别样的精神魅惑与新鲜期待，时时带来刺激与撕扯并给予人们以“惊奇”或“震惊”的艺术体验。耿占春认为感受性主体的内在感“产生于二者之间的分裂，即产生于自然秩序与社会秩序的非连续性和差异的体验。内在自我的感知产生于人与外部世界的非连续性和差异的体验，一种人与外部世界之间破碎的相似性的经验”^[70]，而内在感进一步作为构建和生成一种衍生性联系的必要纽带。衍生性用典经由内在感与历史建立有效的对话与互动联系，以小见大、由此及彼，现代汉语诗歌的创作在中西诗学资源的融汇下逐渐孕育一种语言层面与精神向度的自觉意识。闻一多对视的红烛、艾青高擎的火把、王家新属意的雪意、张枣寄寓的鹤情、多多记忆的北方、海子吟诵的太阳、戈麦思忖的黄昏、骆一禾描绘的大海、昌耀喟叹的高车、欧阳江河摹写的凤凰，逐渐地朝向一种更具历史深度与思想辨识的典化路径；换言之，借由个人的诗学话语构建（或诗歌用典），通过语言触及更具普遍性的当代经验，重新介入历史的神话以测量现实与当下。张枣笔下的“鹤”与欧阳江河长诗中的“凤凰”，典型意象的书写联结着诗人的文化理想，并且在诗歌的意象体系中有特殊的“统领性”地位，“它负责引导其他的事物和打开事物不可见的关联，从而将一首诗所创造的独特时空，像堤坝一样嵌入到当下的时间之流”^[71]。针对西川所言历史想象亟须面对此时此地的问题，姜涛认为更需拓展书写空间之外“内在识见的增长”，“诗人的‘历史想象力’首先需要自我唤醒，不仅一味包容，颠倒于繁复的风格，首先要从各种‘正确性’的格套中挣脱出来，有勇气上天入地，且有经有权”^[72]，以更具个人洞见的复杂感受与象征图式进行书写和传递，而这构成衍生性用典的独特魅力。同时需要我

们有所警惕,衍生性用典可能因诗意的复义或含混而使得联想隐喻等元素走向一种新的神秘主义,理想状态下“它将同时更加关注世界和更加脱离世界。这是一个精神上的深化过程”^[73],但一切痛苦的矛盾和分裂乃至书写的野心或襟抱,就目前的现代汉语诗歌写作实践而言无疑是一种奢望。

鉴于典故自身丰富的内涵与诗歌特殊的文体特征,以及现代汉语诗歌用典颇为戏剧化的历史衍进,对现代汉语诗歌用典的功能结构进行辨析或许具备一定的新意,从用典的知识与技艺层面对现代诗歌文本以及诗歌历史予以重新聚焦。要而言之,文章对现代汉语诗歌用典的讨论有着理论性建构的尝试,力图将诗歌用典进行诗学而不仅仅是诗歌(史)层面的研究,上述讨论试从相似性用典、差异性用典、悖反性用典、衍生性用典四个维度,结合文本具体分析诗歌用典的借代证言、参差对照、反讽悖谬、联想隐喻等复杂丰富的内涵,但并不着意于将诗歌用典的功能结构局限于此。或许有理由期待的是,借由典故的“重复与书写”,或可唤醒和激活现代汉语的诗性特质与语言潜能,通过语言与主体生存的辨析从而使现代汉语诗歌写作真正获具一种批评思辨的品格和能力,一种逐步敞开的与历史传统和现实生存展开有效对话的可能。

[本文系中央高校基本科研业务费项目“汉语性与中国新诗的韵律节奏问题研究”(项目编号SWU2109511)的阶段性研究成果]

[1] 雅克·德里达:《书写与差异(下册)》,张宁译,第527页,三联书店2001年版。

[2] 罗积勇从用典语义、用典功用、用典多寡等作区分,有同义转义、双关别解、单引叠引等细部差别;亓文香侧重典故词语对汉语系统的作用以及典故词语在具体语用实践中的功效;王光汉将用典的功能整理为画面功用、借写功用、博丽功用;叶永胜则细分为用典与化句、明用与暗用等。参见罗积勇:《用典研究》,武汉大学出版社2005年版;亓文香:《汉语典故词语研究》,山东大学2008年博士学位论文;王光汉:《论典故的特殊修辞功用》,《安徽广播电视大学学报》2008年第3期;叶永胜:《现代汉诗用典研究的现状梳理与思考》,《中国诗学研究》2017年第1期。

[3] 瓦尔特·本雅明:《启迪:本雅明文选》,汉娜·阿伦

特编,张旭东,王斑译,第215页,三联书店2008年版。

[4][20] 希利斯·米勒:《小说与重复:七部英国小说》,王宏图译,第7页,第7页,天津人民出版社2007年版。

[5][6] 闻一多:《闻一多全集·第一册(诗)》,孙党伯,袁睿正编,第72页,第100页,湖北人民出版社1993年版。

[7] 徐志摩:《徐志摩全集·第四卷(诗歌)》,韩石山编,第16页,天津人民出版社2005年版。

[8] 苏轼诗“春雨涨微波,一夜到彭城”;王安石诗“春风又绿江南岸,明月何时照我还”。

[9] 林庚:《林庚诗集》,第52页,清华大学出版社2014年版。

[10] 英国诗人华兹华斯的代表作《水仙》《致布谷》把水仙花比喻成银河里的星光。

[11] 屠岸:《屠岸诗文集(第二卷)·深秋有如初雪》,第344页,人民文学出版社2016年版。

[12][14][44][64][66] 吴兴华:《森林的沉默:诗集》,第77页,第115页,第40页,第261—264页,第261页,广西师范大学出版社2017年版。

[13] 贺晓凌:《吴兴华作为现代诗人的生成》,《中国现代文学研究丛刊》2017年第12期。

[15][46] 食指:《食指的诗》,第60页,第190页,人民文学出版社2001年版。

[16] 邹荻帆,谢冕:《中国新文学大系1949—1976(第十四集·诗卷)》,第355页,上海文艺出版社1997年版。

[17] 周梦蝶:《鸟道:周梦蝶世纪诗选》,第26页,中央编译出版社2015年版。

[18] 出自《庄子·知北游》篇,“汝齐戒,疏淪而心,澡雪而精神”。

[19] 周宪:《当代中国的视觉文化研究》,第171页,译林出版社2017年版。

[21][29] 江弱水:《卞之琳诗艺研究》,第86页,第93页,安徽教育出版社2000年版。

[22] 张枣:《张枣随笔选》,第174页,人民文学出版社2012年版。

[23] 穆旦:《穆旦诗文集·1》,第35—36页,人民文学出版社2007年版。

[24] 冯金红:《穆旦诗〈五月〉分析兼论穆旦诗思》,《中国现代文学研究丛刊》1995年第2期。

[25][65] 易彬:《记忆之书》,第67页,第129页,广西师范大学出版社2017年版。

- [26] 德勒兹:《差异与重复》,安靖译,第478页,华东师范大学出版社2019年版。
- [27] 郭保卫:《书信今尤在,诗人何处寻》,《一个民族已经起来——怀念诗人、翻译家穆旦》,杜运燮等编,第169页,江苏人民出版社1987年版。
- [28] 杜运燮:《穆旦诗选·后记》,见穆旦:《穆旦诗选》,第146页,人民文学出版社1986年版。
- [30][59] 王毅:《中国现代主义诗歌史论》,第126页,第132页,西南师范大学出版社1998年版。
- [31] 林庚:《林庚诗集》,第127页,清华大学出版社2014年版。
- [32] 两汉佚名:《汉乐府诗集》中的《匈奴歌》,“失我焉支山,令我妇女无颜色;失我祁连山,使我六畜不蕃息”。
- [33] 狄多为迦太基女王,《埃涅阿斯纪》记载埃涅阿斯与狄多相爱,因建立罗马不得不离开迦太基,狄多心碎自杀。
- [34] 洪子诚、刘登翰:《中国当代新诗史》,第280页,北京大学出版社2010年版。
- [35] 戈麦:《戈麦的诗》,第274页,人民文学出版社2012年版。
- [36] 北岛:《在天涯:诗选1989—2008》,第38页,生活·读书·新知三联书店2015年版。
- [37] 王家新:《塔可夫斯基的树:王家新集1990—2013》,第9页,作家出版社2013年版。
- [38] 西渡:《草之家》,第159页,新世界出版社2002年版。
- [39] 骆一禾:《骆一禾全编》,张珏编,第531页,上海三联书店1997年版。
- [40] 西川:《我和我:西川集1985—2012》,第11页,作家出版社2013年版。
- [41] J.M.库切:《内心活动》,黄灿然译,第121页,浙江文艺出版社2017年版。
- [42] 布鲁克斯:《精致的瓮:诗歌结构研究》,郭乙瑶等译,第11—12页,上海人民出版社2008年版。
- [43][56] 赵毅衡:《“新批评”文集》,第334页,第339页,中国社会科学出版社1988年版。
- [45] 舒婷:《舒婷的诗》,第220页,人民文学出版社2012年版。
- [47] 宋琳:《译者小札:关于诗人艾基》,《对移动冰川的不断接近》,第183页,北京邮电大学出版社2014年版。
- [48] 北岛:《艾基:田野——似闪向天空的光芒》,《时间的玫瑰》,第359页,三联书店2015年版。
- [49] 1988年8月,巴基斯坦总统飞机失事罹难,长江松花江流域遇特大洪灾。
- [50][51][53] 戈麦:《戈麦诗全编》,西渡编,第72—73页,第421页,第73页,上海三联书店1999年版。
- [52] 基尔克郭尔:《概念恐惧·致死的病症》,京不特译,第256页,上海三联书店2004年版。
- [54] 朱丽娅·克里斯特瓦:《反抗的意义与非意义》,林晓等译,第12页,吉林出版集团有限责任公司2009年版。
- [55] 陈波:《悖论研究》,第505页,北京大学出版社2017年版。
- [57] 劳伦斯·霍克斯:《隐喻》,穆兰译,第1页,北岳文艺出版社1990年版。
- [58] 戴维·E.库珀:《隐喻》,郭贵春、安军译,第17页,上海科技教育出版社2007年版。
- [60] 吴兴华:《谈诗的本质——想象力》,《吴兴华诗文集·文卷》,第33页,上海人民出版社2005年版。
- [61] 陈超:《个人化历史想象力的生成》,第4页,北京大学出版社2014年版。
- [62][63] 臧棣:《最简单的人类动作入门》,第36页,第312页,广西人民出版社2017年版。
- [67] 《春草》第三节以“友于”指代兄弟,典出《尚书·陈君》“惟孝,友于兄弟”;此用诗句“池塘生春草”“自在娇莺恰恰啼”等。
- [68] 柳伟平:《吴兴华新诗注解解析》,第205页,光明日报出版社2017年版。
- [69] 转引自迈克尔·伍德:《沉默之子:论当代小说》,顾钧译,第237页,三联书店2003年版。
- [70] 耿占春:《失去象征的世界:诗歌、经验与修辞》,第306页,北京大学出版社2008年版。
- [71] 张伟栋:《修辞镜像中的历史诗学:1990年以来当代诗的历史意识》,第18页,华东师范大学出版社2018年版。
- [72] 姜涛:《“历史想象力”如何可能——几部长诗的阅读札记》,《文艺研究》2013年第4期。
- [73] 别尔嘉耶夫:《精神王国与凯撒王国》,安启念、周靖波译,第118页,浙江人民出版社2000年版。
- [作者单位:西南大学中国新诗研究所]
责任编辑:何吉贤